

# ENTRE O ESPELHO E O MOSAICO: REFLEXÕES SOBRE PERFORMANCE E MUSICOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM MÚSICA<sup>1</sup>

## *BETWEEN THE MIRROR AND THE MOSAIC: REFLECTIONS ON PERFORMANCE AND MUSICOLOGY IN THE CONSTRUCTION OF FEMALE IDENTITY IN MUSIC*

Isabel Nogueira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[isabel.isabelnogueira@gmail.com](mailto:isabel.isabelnogueira@gmail.com)

### Lista de imagens

Figura 1: Capa da partitura “Saudades de Pelotas”, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 2: Anúncio publicitário da Revista Ilustração Pelotense.

Figura 3: Capa da Revista Ilustração Pelotense, pertencente ao acervo particular.

Figura 4: Imagem de uma estudantina, pertencente ao Acervo Pelotas Memória.

Figura 5: Grupo de professores, diretores e alunos do Conservatório de Música de Pelotas, dezembro de 1918, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 6: Programa da IV Audição de Alunas, acervo da Uni-

---

<sup>1</sup> Este trabalho é uma transcrição da conferência apresentada no VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, onde apresento um estudo das fotografias e programas de concerto pertencentes aos acervos musicais das Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), trazendo resultados das pesquisas que venho desenvolvendo desde 2001. A proposta foi apresentar um panorama das pesquisas realizadas até o momento, desta forma reúno aqui reflexões construídas a partir de trabalhos anteriores, ao lado de outras tecidas especialmente para esta conferência.

versidade Federal de Pelotas.

Figura 7: Sala do Conservatório de Música de Pelotas, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 8: A disese Berta Singerman, em fotografia de Anne Marie Heinrich. Acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 9: Berta Singerman, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 10: Olga Pragner Coelho, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 11: Amélia Lopes Cruz, acervo particular.

Figura 12: Sala de concertos do Conservatório de Música da UFPel, acervo particular.

Figura 13: Maria Carreras, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Figuras 14 e 15: Matilde Arbuffo e Mariah Castex, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figuras 16 e 17: Helena Figner e Leticia de Figueiredo, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 18: Programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 19: Lia Cimaglia Espinosa, do acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Gostaria de iniciar esta conferencia agradecendo o convite do prof. Marcos Câmara de Castro e da Comissão Organizadora para participar do VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto.

O tema que venho trazer hoje é um recorte do trabalho de pesquisa que venho desenvolvendo desde 2001, enfocando os estudos de gênero e as interlocuções entre musicologia e performance.

A questão que envolve toda a temática da pesquisa que venho realizando, e a qual desejo explicitar ainda antes de adentrar o

tema propriamente dito, trata de uma reflexão crítica sobre o processo de produção de conhecimento em música, posto que academicamente temos priorizado uma tradição musicológica marcada por uma tentativa de equiparação com os métodos das ciências duras (Lopez Cano e Opazo, 2014). Desta forma, busca-se meios objetivos para refletir sobre a música, e no universo das práticas de concerto o registro escrito, a partitura, é considerada elemento essencial. A partir disto, verifica-se a existência de diversos discursos construídos, como a historiografia baseada no papel do compositor e sua produção, a valorização da análise como elemento essencial para a construção dos discursos sobre música, a produção musical como elemento principal.

O contexto onde este trabalho se insere são as mudanças operadas na forma de construção do conhecimento a partir da segunda metade do século XX, onde verifica-se uma importante abertura do campo documental, na história, nas ciências humanas, e por extensão, na música. O paradigma que se modifica traz consigo a inclusão da imagem, que até então era vista apenas como algo não objetivo, ausente de elementos verificáveis, portanto de menor importância para o estudo da história.

No entanto, o foco recai hoje menos sobre o documento como portador de verdades absolutas, mas como elemento construído, com múltiplas possibilidades de interpretação. A isto, agrega-se a perspectiva da micro-história e da história cultural, entendendo os contextos sociais e as redes de sociabilidade que se constroem, a partir deles, e como os elementos musicais são importantes para aquele grupo social. Com isto, se reconhece também a importância do olhar do pesquisador, e a subjetividade nele contida, abrindo para as necessidades de tomadas de decisão em todos os momentos da pesquisa, desde a escolha do tema, a seleção de documentos, até a forma como estes são lidos e relacionados com outros documentos.

Se a fotografia foi considerada como passível de diferentes leituras, da mesma forma o é o documento escrito, posto que ali, em

minha leitura, estará imbricada minha história pessoal, os temas que me motivam, e a minha capacidade de olhar não parte de uma neutralidade, mas de um lugar. Este nível da neutralidade é deixado para trás pela concepção de que toda construção de conhecimento será uma construção social, desde a forma de produção e guarda do documento, até sua leitura e sua relação com o grupo que o produziu.

Assim como a forma com que se estrutura a pesquisa e o conhecimento em música, o gênero pode também ser visto como construção social. Assim, quando observamos que a maioria dos livros produzidos sobre os temas de história da música trazem essencialmente compositores homens, brancos, heterossexuais e pertencentes às classes sociais de destaque, se observa que não é mera casualidade que exista uma invisibilidade feminina. Não se pode, observando isto, entender apenas que as mulheres não compuseram, não fizeram parte da história da música. Sim, atuaram e compuseram, mas talvez seus lugares de atuação fossem menos valorizados socialmente, para não falar da prática existente onde as composições de mulheres fossem assinadas por homens para garantir seu selo de qualidade.

Assim, o objetivo amplo do trabalho de pesquisa do qual apresento hoje um recorte, trata da questão da inclusão da mulher na cena musical, e não apenas desvelando o trabalho de compositoras, mas também abordando de intérpretes, professoras, produtoras, diretoras, vários outros campos do fazer musical que engendram e conformam esta rede de relações onde se produz a música, e que não pode ser compreendida apenas a partir do compositor e da obra escrita. Desta forma, com vistas a descortinar práticas, locais e documentos, justifica-se o uso das fotografias e programas de concerto na pesquisa em musicologia, posto que são elementos que tratam de uma das formas do fazer musical no cotidiano.

Assim, busca-se a desconstrução dos cânones e padrões normativos, priorizando outras formas de abordagem da música em sociedade, observando seus processos e construção de significado. Estas



possibilidades abrem novas perspectivas, chamando a atenção para a proposição de novos pontos de escuta (Travassos, 2005), a partir das margens, onde não seja necessário a busca de modelos civilizatórios aos quais vincular-se. Contrário à ideia de um centro geográfico gerador e irradiador de ideias musicais, buscamos pensar que as práticas musicais adquirem significados diferentes em cada lugar e região, e onde o rótulo “música de concerto” não abarca em todos os locais e épocas necessariamente os mesmos significados sob sua égide.

A reflexão sobre música no Brasil comumente considera que os movimentos musicais têm sua origem na região sudeste do país e são irradiados para o resto do Brasil. No entanto, elementos presentes nestes movimentos aconteceram também em outras regiões, anteriormente ou de forma concomitante, mas não são uma mera reprodução do modelo da capital.

Observando a documentação então a partir de um outro olhar, nos encontramos com outros protagonistas, ou mesmo um conceito diferente de protagonismo. O trabalho de pesquisa que apresentarei aqui busca observar continuidades e descontinuidades das representações visuais sobre a mulher em capas de partituras, imagens de periódicos, fotografias e programas de concerto. O corpus documental analisado envolve documentos dos acervos musicais das escolas de música das universidades federais das cidades de Pelotas e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, utilizando como referência as considerações sociais sobre a prática musical feminina e sobre a importância da imagem no período de 1920 a 1950.

Aqui, explicitamos o conceito de não trabalhar com a partitura como único documento autorizado, mas sim com todos os elementos que a envolvem, qualificando assim uma primeira abordagem fora das margens.

Trabalhar com a visualidade também é uma questão controversa em música, posto ser esta uma arte sonora. Em um viés tradicional,

o corpo do intérprete não deve mobilizar a atenção de quem escuta, mas deve ser apenas um veículo para expressar o texto musical a que se propõe. Com isto, o corpo do intérprete não deve se colocar em primeiro plano, não deve ser visto, colocando assim uma contradição: o corpo, mesmo que considerado como inconveniente, não deixa de fazer-se presente. Assim, há uma visualidade colocada, há um corpo em cena, mas este corpo é ensinado a não aparecer, é ensinado a estar ausente. Paradoxalmente, é impossível ausentar-se. E quando o corpo não se ausenta, ele constrói significados. Talvez não significados conscientemente elegidos, mas sim intencionais, posto que toda a carga de concepções construídas sobre o corpo em cena estará colocada nas escolhas de performance individuais.

No cenário da música de concerto, o corpo é necessário, posto que produtor do gesto sonoro; e indesejado, por seus outros significados ressoantes. Ensinado a calar-se, ele assim mesmo determina escolhas, delimita significados, dialoga com o imaginário, fala, escorre provocações. Não admite silêncios, sua própria tentativa de calar-se é um jogo constante com o desejo e seu duplo: proibido, tentador, negado, almejado.

E o que dizer então do corpo musical, exponencialmente contraditório, quando se trata de um corpo feminino?

Em que pese a grande valorização da prática musical feminina no começo do século XX, há que ressaltar-se que esta recaía principalmente sobre a atividade amadorística. Era desejado que as mulheres aprendessem música para incrementar seus dotes como moça casadoira, e, com isto, aumentar suas chances de contrair um matrimônio considerado vantajoso. Após o casamento, a concepção positivista sobre educação coloca a mulher como responsável pela primeira educação dos filhos, ficando a seu cargo a boa formação moral das crianças. Para isto, a mulher deveria ter uma boa formação religiosa, artística, moral, e dispendar seu tempo livre com atividades edificantes, como música, bordado e boa literatura. Desta forma, a mulher configura-se

como novo público leitor, ao qual as publicações dirigiam seus olhares. As revistas e ilustradas anunciam assim a chegada nas livrarias dos novos títulos em francês, publicam poemas, incentivam a atividade literária feminina e anunciam os lançamentos musicais em partituras para canto e piano de fácil leitura, fazendo da mulher uma encantadora flor que desabrocha seus encantos exclusivamente no âmbito do lar.

Ao mesmo tempo, a atividade musical profissional é vista como algo não desejável para as moças de boa família, posto que aproximava a mulher do mundo que ficava além das paredes da casa. Ainda que o espaço urbano fosse costumeiro e cotidiano para as mulheres escravas, as imigrantes e as muitas trabalhadoras, era proibido para aquelas que pertenciam às classes média ou alta e que baseavam sua trajetória de vida na manutenção deste status social. Para estas, a possibilidade do desenvolvimento da atividade musical profissional era vista como não desejável, por sua proximidade ao mundo fora da casa e a suposta perda de sua respeitabilidade.

“Mulher de teatro” era uma das diversas formas despectivas para referir-se à atividade musical profissional desenvolvida por mulheres, utilizada por exemplo nos jornais da cidade de Pelotas para lastimar a trajetória do soprano Zola Amaro, primeira sul americana a cantar no Teatro Scala, de Milão. Ao dizer que infelizmente Zola Amaro tornou-se mulher de teatro, desconsidera-se a relevância de sua trajetória internacional, lamentando apenas que a moça de boa família tenha escolhido fazer-se cantora profissional. Se compreendermos que as companhias de ópera, teatro e zarzuela dispendiam muito tempo viajando, sem um controle externo sobre as atividades de seus integrantes, podemos inferir que a possibilidade da mulher exercer domínio sobre seu corpo e seus desejos era vista como tremendamente transgressora à ordem social estabelecida. Esta dualidade perpassa o fazer artístico, transitando entre a arte como edificante e como potencialmente transgressora, por sua possibilidade de uso do próprio corpo e pelo desenvolvimento de uma autonomia intelectual e de uso do espaço social.

Esta reflexão perpassa também a trajetória da violonista espanhola Josefina Robledo, que veio ao Brasil em 1917 acompanhada de seu marido, violoncelista. Os jornais observam que não se tratava de um instrumentista de destaque, mas podemos inferir que cumpria a função social de acompanhar Josefina e conferir respeitabilidade às suas interlocuções sociais, seja com o público, com a crítica ou com os produtores e financiadores dos concertos. Observa-se aqui a necessidade de uma função de salvo conduto para as viagens de uma mulher musicista, conferindo respeitabilidade à esta, exercida comumente por um homem, neste caso o marido.

Passaremos agora à reflexão sobre a presença da mulher nas capas de partituras dos acervos musicais da cidade de Pelotas, utilizando para esta análise uma produção ainda bastante ausente da musicologia brasileira: as músicas produzidas para consumo nos salões.

Ao fazer referência às partituras em circulação, observamos que o Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro costumava elaborar planos de estudo para o ensino formal de música, que eram utilizados como modelo por muitos conservatórios brasileiros, gerando um cânone de repertório considerado válido para esta prática.

Assim, poderíamos inferir que as partituras em circulação seriam prioritariamente aquelas editadas no Rio de Janeiro, tendo em vista a grande demanda e o trabalho de seleção feito por aquela escola.

No entanto, ao observar os acervos do Conservatório de Música de Pelotas, nos encontramos com uma grande quantidade de música publicada nas cidades de Pelotas e Porto Alegre, distribuídas pelas próprias editoras para estas e diversas outras cidades do interior do Rio Grande do Sul, onde se observa uma outra realidade de compositores e repertórios em circulação.

Possivelmente esta tenha sido uma produção invisibilizada até o momento, por não fazer parte do programa oficial de estudos dos

conservatórios e escolas de música e estar mais vinculada aos salões e às práticas amadorísticas.

Nas capas destas partituras, encontramos figuras femininas representadas como anjos, seres alados (potencialmente inalcançáveis), efígies, a presença de mulheres em posição de dança e com indumentária de dançarinas, ou mulheres portando liras.

Observamos que algumas destas obras foram compostas por mulheres, outras tem nomes de mulheres como título ou estão dedicadas a mulheres, foram publicadas em álbuns ou de forma avulsa e logo encadernadas por seus usuários em grandes livros que ainda podem ser encontrados nos acervos particulares.

A encadernação agrupava obras para um mesmo uso e facilitava seu manuseio nos saraus, que poderiam envolver apenas familiares ou ter convidados especiais, como os músicos ou intelectuais de passagem pela cidade. Espaço de presença e atuação musical feminina, os saraus apresentam uma realidade integradora entre os músicos que vinham às cidades realizar concertos e a comunidade local, propiciando circulação de repertórios e práticas, como relatam os escritos memoriais.

Podemos inferir que, da mesma forma que nos acervos de Pelotas e Porto Alegre, exista uma grande diversidade destas obras de salão em outros acervos brasileiros. Além da presença feminina nas capas, nas dedicatórias e na autoria, observamos que este repertório está muito ligado ao contexto feminino por ser justamente a música de salão o centro das reuniões familiares e dos saraus, onde circulavam estas partituras.

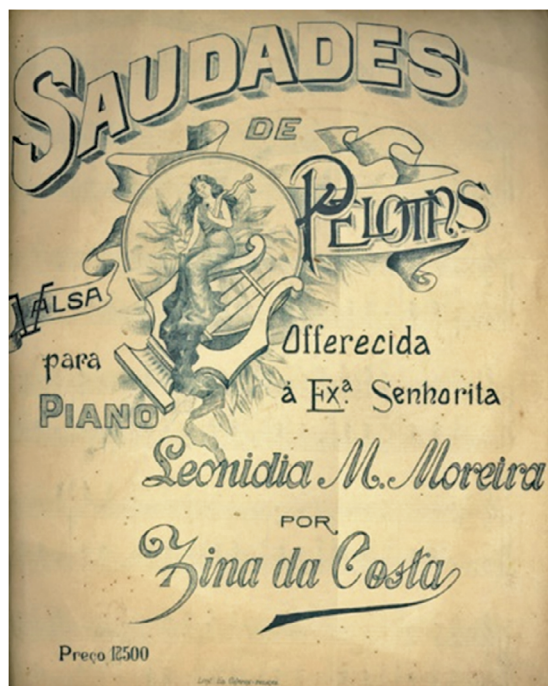


Figura 1: capa de partitura “Saudades de Pelotas”, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

## A presença da mulher nas revistas ilustradas

No começo do século XX, quando a mulher desponta como um novo público leitor, surgem revistas dirigidas ao público feminino, e com elas o universo das ilustradas, que traziam imagens sem uma obrigatória vinculação ao texto escrito. Ao tempo em que as revistas publicavam anúncios sobre as facilidades proporcionadas pelos eletrodomésticos, poemas, contos, crônicas diversas e comentários sobre os costumes e práticas da vida urbana cotidiana, observa-se o engendramento de diversos papéis femininos através das imagens e notícias. Ao lado da apologia à vida doméstica, se incentiva a participação no espaço público e a atuação profissional, de forma moderada. A editoria destas revistas, basicamente exercida por homens, busca neste momento

abarcando um público imaginado como ligeiramente diverso, mas bem restrito em termos de possibilidades efetivas de atuação no espaço público.



Figura 2: Anúncio publicitário da Revista Ilustração Pelotense.

Analisaremos algumas notícias da revista *Ilustração Pelotense*, publicada de 1919 à 1927 na esteira das publicações ilustradas que começam a circular no Brasil: *Ilustração Brasileira*, *Ilustração Musical*. A presença da imagem ao lado da notícia, vinculada ou não à ela, já configura, ao olhar do leitor multimídia do século XXI, uma circunstância normalizada. Para os leitores dos anos de 1919, não funcionava da mesma maneira. Naquele momento, a imagem era um elemento de novidade, com voz própria: uma coisa era a notícia escrita, outro, a imagem, sem uma vinculação obrigatória. A revista *Ilustração Pelotense* era distribuída para vinte e sete cidades do Rio Grande do Sul, e seu editorial propunha divulgar as notícias da sociedade elegante do sul do Brasil. Dentre deste conceito, encontramos notícias sobre concertos,

orquestras, bandas, agrupações musicais, os bailes de carnaval nos clubes, as alunas e professoras de música, notícias sobre concertos, companhias de operetas e variedades.

Os concertos costumavam ser em três partes, de dimensões muito maiores do que as atuais, com entreatos cênicos, cômicos ou onde alguém da plateia poderia recitar uma poesia em honra da cantora ou instrumentista. Estas notícias nos trazem uma dimensão dos costumes das décadas de 1910 e 1920 e da diversidade de eventos nominados sob o título “concertos”, apontando para a necessidade de um grande cuidado ao utilizar esta categorização.

Interessante observar que as capas dos diversos números da Revista Ilustração Pelotense traziam sempre imagens de mulheres, como fotografias, desenhos ou pinturas, sem um padrão fixo de estilo narrativo-visual. Nestas capas, observamos imagens de cantoras e instrumentistas, alunas, professoras e diretoras das escolas de música, chamando a atenção para um destaque do fazer musical feminino.



Figura 3: capa da Revista Ilustração Pelotense, pertencente a acervo particular.



Podemos pensar, no começo do século XX, nas escolas de música como lugares de empoderamento feminino – e de fato verifica-se isto nos estudos realizados sobre conservatórios no Brasil – onde as mulheres poderiam ocupar cargos diretivos, e com eles aceder à esfera pública.

No relato de músicos consagrados é presente a referência às suas professoras, sempre “dona fulana” ou “dona beltrana”. Além de um sinal de respeito, o simbolismo nos deixa inferir seu significado como donas destes espaços, orientadoras de diretrizes da vida e da carreira artística de seus alunos, com uma influência marcada por estender-se muito além das aulas de música. Professoras, diretoras de escolas de música, diretoras de coros e orquestras, produtoras de concertos, diversas são as referências a estas figuras, presentes no imaginário da vida e da formação dos estudantes de música. No entanto, os conservatórios e as escolas raramente guardam seus acervos, e a atenção para a documentação referente à história do ensino de instrumentos musicais, bem como à trajetória de professores e interpretes, é escassa e descontinuada no Brasil.

Convém ressaltar, do ponto de vista do trabalho da pesquisa musicológica, que o acervo da Revista Ilustração Pelotense, não pode ser encontrado completo em uma única instituição. A Bibliotheca Pública de Pelotas possui alguns exemplares, e outros encontram-se em acervos particulares.

Chamo a atenção ainda para a atividade musical dos clubes, que possuíam pelo menos três tipos de agrupação musical regular: orquestras, coros e estudantinas. Estes grupos, além de promover uma efetiva educação musical informal, proporcionavam a circulação de músicos, práticas e repertórios entre diversos clubes, bandas oficiais e sociedades musicais; instaurando um modelo presente em diversas cidades brasileiras, mas ainda não totalmente estudados pela musicologia brasileira.



Figura 4: imagem de uma estudantina, pertencente ao Acervo Pelotas Memória.

Outro aspecto importante na questão mulheres e música trata do ensino de instrumento, e, dentre estes observei, através do estudo dos livros de matrícula, a predominância das alunas de piano e de canto no Conservatório de Música de Pelotas, realidade também presente nos relatórios do Conservatório de Música de Porto Alegre (Leal Rodrigues, 2000). Estudando a documentação destas duas escolas de música, verifiquei que ali se realizava, além do ensino de música, a atividade de promoção de concertos. Assim, a escola proporcionava, além da prática do instrumento, a assistência a concertos de artistas nacionais e internacionais, e com ele a circulação de repertório e o contato com a atividade musical profissional.

Com isto, se coloca a possibilidade da profissionalização musical para as alunas, por meio da docência ou da carreira artística; o que vai de encontro à ideia de que as moças deveriam aprender música apenas para incrementar seus dotes, mas ainda manter-se dentro do ambiente doméstico.

O primeiro diretor do Conservatório de Música de Pelotas foi Antônio Leal de Sá Pereira, que chega a cidade depois de estudar na

Europa por dezessete anos, e é responsável por uma renovação do repertório pianístico na cidade, trazendo obras brasileiras e contemporâneas para a época. Trazendo para a escola de música a prática da estreia de obras ainda desconhecidas na cidade, Sá Pereira contribui para uma visão profissionalizante da música de concerto, diferente do amadorismo e sua vinculação com o repertório de salão.

Ao mesmo tempo, Sá Pereira publicou artigos nos jornais da cidade, abordando a escassez de políticas públicas para a promoção de concertos, a pedagogia do piano e a necessidade de uma formação musical humanística e artisticamente abrangente (Nogueira, 2005). Após uma estada de cinco anos em Pelotas, Sá Pereira se translada a São Paulo para fundar, junto com Mario de Andrade a Revista Ariel de Cultura Musical, que foi uma das principais porta-vozes do movimento modernista.



Figura 5: grupo de professores, diretores e alunos do Conservatório de Música de Pelotas, dezembro de 1918, pertencente ao acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Analizamos aqui a fotografia que apresenta professores e alunos do Conservatório de Música de Pelotas em dezembro de 1918, data da primeira audição realizada pela escola. Observamos aqui uma distinção visual, onde alunas estão vestidas de branco, e professores e alunos de negro, professores sentados à frente, marcando sua distinção hierárquica, e alunos em pé, atrás (em sua maioria). Sá Pereira aparece à esquerda da fotografia, logo os diretores administrativos, logo Guilherme Fontainha e por fim, o barítono Andino Abreu, professor de canto da escola. Fontainha era diretor e professor de piano do Conservatório de Música de Porto Alegre, e vale observar que neste momento encontravam-se no Rio Grande do Sul dois dos mais importantes pedagogos do piano no Brasil, este e Antônio Sá Pereira, respectivamente em Porto Alegre e Pelotas. No mesmo período em que Sá Pereira foi professor de piano e diretor artístico do Conservatório de Música de Pelotas, o professor de canto da escola foi o barítono Andino Abreu, responsável pelas primeiras gravações mundiais de canções de Villa Lobos e importante intérprete de compositores como Camargo Guarnieri e Armando Albuquerque. Andino Abreu foi também autor de um método de canto, escrito na década de 1940 e ainda inédito, construído a partir da relação entre canto, pensamento, dicção e expressão (Nogueira e Silveira, 2011). Como intérprete, Andino desenvolveu sua carreira enfatizando a estreia de obras de compositores contemporâneos, em consonância com a concepção de renovação de repertório que norteou o trabalho de Sá Pereira durante sua estada na cidade de Pelotas.

Analizando o programa de concerto da primeira audição realizada pelo Conservatório de Música de Pelotas, observamos que este refere “Audição de alunas”, não por tratar-se de uma escola para moças, mas pelo fato de neste evento participarem as alunas de canto de Andino Abreu e as alunas de piano de Sá Pereira. O concerto foi realizado em 13 de dezembro de 1918, dois meses após a fundação do Conservatório. Neste programa, aparecem compositores contemporâneos brasileiros, sobre os quais Sá Pereira referiu datas de nascimento, morte e sua vinculação estética, onde figura, dentre estes, Villa

Lobos, que recebeu ali a designação de “compositor ultra modernista brasileiro”. Igualmente encontramos uma listagem de “sob a orientação artística do Conservatório de Música de Pelotas, obras interpretadas em primeira audição nesta cidade a cidade de Pelotas, sob os auspícios de Sá Pereira”.

No programa da 4ª Audição de Alunas, encontramos uma efígie que será recorrente nos programas de concerto, uma menina, vestida de branco, sentada ao piano; recebendo os ensinamentos de um professor mais velho, vestido de negro. Esta imagem se repete na capa do Regulamento do Conservatório de Música de Pelotas, em uma recorrência signífica.



Figura 6: programa da IV Audição de Alunas, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Ao longo do tempo, observamos que o estilo da feitura dos programas de concerto se modifica, não apenas na formatação, mas na concepção e organização do repertório e na informação que se considera importante inserir. A organização das obras em ordem cronológica, por nacionalidade dos compositores ou por estilos, é elemento importante a ser observado sobre a concepção do concerto como evento e suas transformações. Ainda, a sua duração, mais extensa nas primeiras décadas do século XX, com o repertório estruturado em três blocos e incluindo obras longas, dará lugar, de forma geral, a obras mais curtas e concertos ídem.

Esta outra imagem mostra o salão do Conservatório de Música na década de 1920 em dia de concerto, repleto, onde vemos várias pessoas “em chapéu” e outras “em cabelo” (conforme referiam os jornais da época). A assistência ao evento e o cuidado com a vestimenta fazem referência à importância que a escola possuía neste momento para a cidade como referência de capital cultural. Ainda, estas imagens nos falam de técnicas fotográficas e concepções de enquadramento adotadas no período.



Figura 7: sala do Conservatório de Música de Pelotas, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

## A imagem como construção da identidade

Abordando a atividade destas escolas de música observamos, através dos acervos e depoimentos, que estas ocupavam-se do ensino musical e também da promoção de concertos, realizados sob uma dinâmica comum, característica de vários lugares.

Primeiramente, realizava-se o contato com o músico, que vinha de outro lugar do Brasil ou de outro país, que enviava seu currículo e sua fotografia para publicação nos jornais da cidade algumas semanas antes do concerto. Este processo apresentava o artista ao público, antecipando a experiência estética e incentivando a compra dos ingressos, uma vez que os concertos eram por assinatura. Além da imagem do artista, publicavam-se excertos de críticas de jornais de outras cidades e países. Esta mesma fotografia estaria reproduzida também na capa do programa do concerto, distribuído durante o evento.

O ciclo da documentação produzida ao redor dos concertos fechava-se com esta mesma fotografia distribuída pelo intérprete como *carte de visite*, algumas vezes acrescida de autógrafo e/ou dedicatória, e com a publicação da crítica do concerto nos jornais da cidade. Algumas vezes, a escola de música, o grêmio estudantil ou o teatro cultivavam o hábito de manter um livro de assinaturas, onde o intérprete registrava sua passagem pela cidade.

Configura-se neste processo toda uma documentação sobre a performance e os intérpretes, material que não foi até o momento alvo de suficiente estudo sistemático pela musicologia.

Observo assim que tanto as fotografias, quando os programas e as críticas são vestígios documentais desta prática de concertos.

E analisando estes documentos, emerge a questão da imagem como construção de personagem: a fotografia do artista não pertence à mera categoria do registro, não é um instantâneo de rua, uma foto-

grafia de negócios ou uma cena familiar.

Esta é uma imagem pensada e trabalhada, negociada entre a forma como o artista deseja apresentar-se, a concepção do fotógrafo e o que eles entendem que seria o mercado da época, em comum acordo.

Assim, o músico que se coloca para a foto constrói sua imagem, quer ser visto e reconhecido como artista. Como geralmente estas são imagens de estúdio, observa-se uma concepção escolhida de luz e sombra, o cuidado na escolha do figurino e o foco na figura individual, onde os elementos de expressividade se concentram no próprio corpo, mãos e rosto do fotografado. Esta imagem era produzida para perdurar e circular, cumprindo uma função análoga de apresentação e recordação, perpetuando a construção do personagem por meio da imagem. Muitas delas são ainda encontradas de forma recorrente em vários acervos institucionais que promoviam estes concertos.

Para analisar estas formas de construção de personagem, trago a referência de Nicholas Cook (1998) sobre o cd como obra de arte total, observando que quando alguém leva para sua casa o trabalho artístico ali materializado, leva a concepção integral do músico sobre repertório e identidade. Observa a forma como nos cds o intérprete ganha destaque, e sua imagem ilustra a maioria destas capas, com destaque para o movimento de mãos e para as expressões faciais.

Aparece aqui a ideia da construção do personagem por meio da visualidade, e a imbricação entre estes elementos e as concepções artísticas que deram forma à obra. Especialmente sobre a identidade criada no âmbito da música de concerto, Cook destaca uma dupla intencionalidade: existe o objetivo de aproximar o ouvinte do repertório, mas ao mesmo tempo busca-se demarcar este universo como um mundo de distinção, de intelectualidade, para o qual o acesso não será fácil. Assim, Cook observa que esta dualidade da performance colocada pelo repertório da música de concerto encontra reforço nas



imagens das capas dos cds, através da ideia de distanciamento gerada, apontando assim para a relação entre visualidade e concepção artística.

De Aby Warburg, trazemos o conceito de *pathosformeln*, fórmulas cristalizadas de memória que perpassam toda a história da arte, ao longo do tempo. Estas formas se traduzem em imagens, e estas imagens se repetem. Ao lado disto, Warburg deixa aberta a possibilidade de que, mesmo recorrentes, o contexto irá desempenhar papel importante na significação destas formulas cristalizadas. Ao analisar obras de arte e cartazes, Ginzburg (2014) faz referência à Warburg e destaca a recorrência da direcionalidade do olhar, a mão apontando para quem olha, observando permanências e os diferentes significados a eles atribuídos, segundo o contexto em que foram utilizados.

A partir destas ideias, entendo que a fotografia dos artistas, por ser principalmente uma fotografia individual, pensada, lida não apenas com o contexto da sua época, mas traz em si cristais de memória sobre a matéria musical e suas representações: desde o apolíneo e sua vinculação ao intelectual, a necessidade da distância do dionisíaco e sua consequente contenção corporal, elementos que se atualizam nestas imagens.

Para observar como se constrói a trajetória do feminino dentro da música, trago Susan McClary (1991) e Lucy Green (2001), que comentarei a seguir.

Analisando então algumas das imagens, trago uma fotografia da *diseuse* Berta Singerman, feita pela fotografa alemã radicada em Buenos Aires, Anne Marie Heinrich.



Figura 8: a diseuse Berta Singerman, em fotografia de Anne Marie Heinrich. Acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Heinrich foi uma fotografa muito conhecida em seu momento, e grandes nomes da música, do cinema e da cena política e tangureira foram fotografados por ela. Berta Singerman foi uma declamadora de poesias, modalidade artístico-dramática não mais usual hoje em dia, onde a habilidade consistia em recitar em diversos idiomas diferentes e conduzir o ouvinte através desta teatralidade.

Os recitais poéticos de Berta Singerman, em especial, tinham grande audiência, o que fez com que ela tenha sido uma artista reconhecida e aclamada. A imagem que trago se chama “Las manos de Berta”, e se pode ver três mãos ali. Entendo que esta imagem, realizada diante de um espelho, multiplica as mãos de Berta para além do humano, como era o encantamento que ela provocava. A imagem possui mais escuros do que claros, nela mais se infere do que se vê. Ao mesmo tempo, foca nos dois elementos mais expressivos da performer: as mãos, e os olhos. Nem sempre o entendimento do texto era o mais importante, mas a sonoridade das palavras, a teatralidade da performance, por isto a ênfase nos olhos e nas mãos.

A audição do poema de Alfonsina Storni, por Berta Singerman (apresentado em 18 de outubro de 2015 através de <https://www.youtube.com/watch?v=2nwxEsJtN3U>), faz com que transpareça a teatralidade da interpretação, destacando os fonemas e as intenções do texto.



Figura 9: Berta Singerman, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Nesta imagem de Berta Singerman observa-se uma outra atmosfera, mas ainda assim vem à tona a expressividade do olhar.



Figura 10: Olga Prager Coelho, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Nesta imagem, também pertencente a este acervo, vemos a cantora e violonista Olga Prager Coelho. Chamada “folclorista” em seu momento, Olga pertenceu a uma tradição de cantoras que cantavam e se acompanhava ao violão, abordando um repertório de canções brasileiras construídas sobre temas populares ou folclóricos. Embora denominadas folcloristas, a audição de uma das canções interpretadas por Olga (“Lila Lee, 1919, e o canto de Olga Prager Coelho, 1936”, apresentado em 18 de outubro de 2015 através de <https://www.youtube.com/watch?v=ZbvicO3kYEg>) deixa ver um estilo bastante lírico de interpretação, com muito vibrato, em contraste com outra cantora da mesma época, destacada por Mário de Andrade como das que melhor cantava em português: Elsie Houston (canção “Morena cor de canela”, com adaptação de Ari Kerner Veiga de Castro, 1930, apresentado em 18 de outubro de 2015 através de <https://www.youtube.com/watch?v=ZQann46-rZA>). A letra da canção (“moreno me pega, me joga no chão, me aperta com força em teu coração”) pode representar um estilo desenvolvido por uma linhagem da música brasileira que inclui Wando, entre outros.



Figura 11: Amélia Lopes Cruz, acervo particular.

Esta outra imagem, de uma musicista do sul do Brasil, representa uma descontinuidade em relação aos padrões dos conjuntos fotográficos, onde a contenção corporal era a tônica. Esta fotografia, de 1941, retrata a bandoneonista Amélia Lopes Cruz. Nascida na zona de fronteira entre Brasil e Uruguai, Amélia era filha de um bandoneonista, e, ao falecer seu pai, relata que ensinou música para suas irmãs e organizou a “Orquestra das Irmãs Lopez”.

Esta orquestra, composta apenas por mulheres, excursionava pelo sul do país, relata ela, uma vez que a mãe não tinha condições de sustentá-las. Assim, Amélia começou a desenvolver com esta orquestra um trabalho como musicista profissional tocando em teatros, circos, casas noturnas, o que foi o eixo principal de sua atividade durante toda a vida, mesmo depois da dissolução do grupo. Logo, fez parte de orquestras de circo e foi líder de orquestra de tango (“toco tango tradicional, como tocava meu pai”, ressaltava sempre ela) em casas noturnas na cidade de Pelotas e região.

Nesta imagem, Amélia deixa-se retratar com seu bandoneón, instrumento comumente associado aos homens, por seu significado como solista ou mesmo por seu peso e dificuldade de execução técnica (“na verdadeira técnica de bandoneón tem que tocar abrindo e fechando, e, além de ser notas diferentes a cada vez, é preciso suportar o peso do instrumento”).

Tratando da análise sistemática do conjunto das fotografias, procedi ao estudo das continuidades e descontinuidades das imagens, conforme apresentado na conferência do RIDIM Brasil de 2012, e em processo de publicação. Sobressai, através desta sistematização, a recorrência dos cristais de memória histórica, conforme comenta Warburg, e a identificação das pathosformeln, seus padrões e desvios.



Figura 12: sala de concertos do Conservatório de Música da UFPel, acervo particular.

Apresentamos aqui a sala de concertos, como era há alguns anos atrás no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. Atualmente, a sala teve um rebaixamento em seu piso e está desativada, aguardando reformas.

Na entrada da sala de concertos, encontra-se a galeria de fotografias que foi objeto da minha análise. Estas imagens foram colocadas na parede ao longo do tempo pelos sucessivos administradores da escola, formando um conjunto de imagens em preto e branco dos intérpretes que estiveram realizando concertos ali entre 1920 e 1950. Em uma outra parede do corredor que antecede a sala de concertos, foram colocadas as fotografias – coloridas – da década de 1980 até o começo do século XXI. Além da diferença demarcada entre as fotografias em preto e branco ou em cores, os dois grupos apresentam conjuntos de imagens intencionalmente reunidas, uma vez que foram escolhidas pela instituição para habitarem paredes diferentes. Outras imagens ainda mantiveram-se apenas conservadas no interior do acervo, não encontram-se nas galerias. Os critérios para isto foram decisões possivelmente não individuais, mas de pessoas que viram a organização de galerias como elementos importantes para a concepção desta sala de concertos e seu entorno como lugar de memória, dentro do conceito de Pierre Nora.



Figura 13: Maria Carreras, acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Das fotografias desta galeria, destacamos alguns elementos recorrentes: contrastes de luz e sombra como recursos expressivos, como a intensa luz incidindo nos cabelos da pianista italiana Maria Carreras, ou a sombra que vela o rosto da cantora Bidu Sayão (Nogueira, Cerqueira e Michelin, 2013). Nas fotografias de mulheres, são presentes ainda: o rosto em 3/4 de perfil, um meio sorriso ou a ausência dele, e o olhar voltado ligeiramente para baixo ou dirigido ao longe. Podemos inferir aqui aspectos de distanciamento do cotidiano, a contenção

corporal (o corpo está ausente da maioria dos retratos) e a ausência de interlocução entre o olhar do fotografado e o olhar de quem contempla a fotografia. As similaridades entre as imagens apontam para aspectos de construção de personagem escolhidos coletivamente, ainda que por diferentes fotógrafos e possivelmente não de forma racional. Cabe observar que nenhuma destas imagens foi realizada na cidade de Pelotas: como as fotografias eram enviadas antes dos concertos, cada uma tem uma origem diferente, o que não configura uma concepção de um lugar. O que as identifica como conjunto é a época (1920-1950), e o fato de pertencerem todas ao acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Em uma das fotografias em que se vê um sorriso, como a de Dyla Josetti, observamos outros elementos que agenciam a contenção corporal, como o colo coberto, o rosto que desvia, o cabelo recolhido e o olhar que não fixa diretamente a câmera.

A imagem mais desviante do padrão detectado é a fotografia de Ilse Woebcke, pianista que foi aluna de Guilherme Fontainha em Porto Alegre e logo realizou vários concertos pelo Brasil. Esta fotografia é a única imagem do acervo que aparece com as costas nuas, olha diretamente para a câmera e sorri (Nogueira, Cerqueira e Michelin, 2013).

Nas imagens de homens se observa mais a presença das mãos e o direcionamento do olhar para elas, além vários deles incluírem seus instrumentos na fotografia. A significação da presença das mãos na imagem (ao lado do corpo, apoiando o queixo ou apoiadas nas pernas) pode indicar a importância da produção, da intelectualidade, da capacidade de trabalho e de realização. As imagens do acervo retratam os pianistas Emil Frey, Benno Moiseiwitsch, Ignaz Friedmann, Alexander Brailowsky, Wilhelm Backhaus, Michael von Zadora e Alexandre Uninsky, nomes importantes na tradição do instrumento.

A única imagem masculina desviante do padrão é a de Mi-



chael von Zadora, posto que nesta aparecem as pernas e ele, com o rosto baixo, olha diretamente para a câmara, ainda que a presença das mãos na imagem confirme um aspecto de continuidade.

As fotografias, tanto de homens como de mulheres, apresentam pessoas bem vestidas, configuradas com distinção para a imagem, seguindo um padrão que relaciona música de concerto e capacidade intelectual.

Observando vários acervos de escolas de música podemos verificar a presença de imagens recorrentes, corroborando com a ideia de que as fotografias funcionavam como cartão de visita, levando a imagem de como os intérpretes desejavam ser vistos como artista, independentemente da proximidade com sua aparência cotidiana daquele momento.

Uma vez que as imagens de homens apresentam a recorrência da presença das mãos e a presença do corpo, e nas fotografias de mulheres o enquadramento está mais centrado no rosto, com o corpo ausente, o foco de interesse está na expressividade e direcionalidade do olhar, e na presença ou ausência do sorriso.

Assim, o tema do espelho e do mosaico, ao que o título deste trabalho faz alusão, é um jogo sobre o processo de construção da identidade feminina como um mosaico de representações sociais, ou seja, fruto não apenas de decisões individuais, mas atravessado por uma ampla gama de sentidos construídos. Ali, estão imbricados o impacto que desejo que esta imagem tenha, os sentidos que busco construir a partir dela e como eu penso que ela será recebida, que personagem estou construindo. Uma negociação entre o esperado e o desejado. O desejo de participar de uma cena musical profissional e o esperado para o padrão feminino aceito, a decisão pela contenção corporal, como símbolo de intelectualidade e distinção.

Dentro do imaginário que envolve as manifestações do feminino

em música, aparece de forma recorrente a concepção da diva. A diva é, neste momento e neste repertório, uma diva casta, ao mesmo tempo deusa, e que “evoca menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade” (Markendorf, 2010, p. 325).

Sobre este tema, Valente (2007) constrói uma genealogia das divas, com enfoque principalmente nas cantoras de ópera, que já configuram um universo diferente da canção de câmara aqui abordada. A presença de uma singularidade caracteriza a diva, o que não reside simplesmente na excelência técnica ou na beleza, mas em alguma marca distintiva de sua individualidade. A associação da música com a ideia de divindade e transcendência associa-se ainda com a ideia de virtuosidade, relacionado ao domínio técnico de excelência traduzido pela agilidade e pela capacidade de emissão de notas agudas e sustentadas. A partir da intensificação da vida de concertos, surge o conceito de que o músico deveria investir na sua própria personalidade, criando seus traços distintivos para obter prestígio e sucesso nesta sociedade (Valente, 2007). Segundo a autora, a figura do virtuoso pode alimentar-se do imaginário do semideus herói ou do artista que faz a conexão entre o mundo divino e o terreno, reforçando o caráter sobre humano do artista e associando maciçamente ator e personagem.

Assim percebo que emerge não uma categoria de diva, mas divas plurais.

Trago aqui as considerações que Lucy Green (2001) traça sobre as mulheres e a diferença de lugar dentro do universo da música de concerto, considerando que existe um status quo estabelecido sob o qual a mulher deve colocar-se, para que continue mantendo uma posição de distinção social.

Assim Green (2001, p. 24) analisa diferentes considerações sociais associadas às mulheres, traçando níveis de aceitação e ameaça

à um conceito de feminilidade: observa que as mulheres que cantam e ensinam são afirmadoras desta feminilidade. O ensino, pelo fato de relacionar-se com o cuidado, com a ideia de tomar conta de outro e transmitir conhecimento, como se fosse um prolongamento da ação da maternidade. “Meus alunos são como se fossem meus filhos”, é uma frase recorrente nos relatos de professoras.

As mulheres instrumentistas são parcialmente transgressoras, porque estão mais próximas de um trabalho intelectualizado, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras são totalmente transgressoras deste ideal de feminilidade socialmente imposto. O trabalho intelectual é visto assim como transgressor do modelo de contenção, posto que não seria algo compatível com o feminino (Green, 2001, p. 24).

Ao passo em que o cânone concebe o trabalho masculino como criativo, propositivo, a feminilidade é vista como contraditória, desejável e perigosa, cômoda e tentadora; uma vez que sempre terá, no imaginário social, este elemento do perigo e da transgressão. A autora ressalta que na construção social da masculinidade e da feminilidade estas características podem ser adotadas em maior ou menor grau tanto por homens quanto por mulheres. Nos interessa aqui observar esta dualidade entre sexualidade e intelectualidade, e a forma como isto se expressa através da representação do corpo.

Dentro destas imagens, os sentidos são negociados, nem totalmente afirmados, nem totalmente negados.

E se tratando de mulheres artistas, recordo uma citação de Susan McClary (2002, p. 151,) onde a autora observa que “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”<sup>2</sup>, apontando para uma representação pré-determinada sobre a mulher artista.

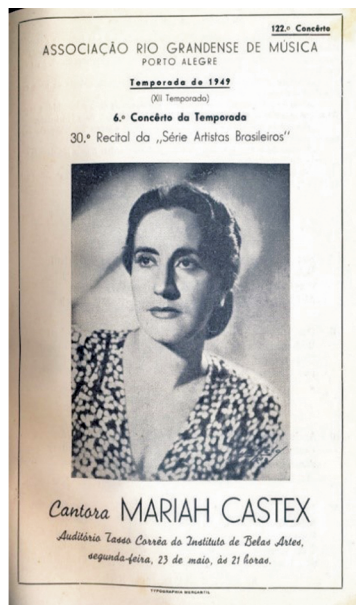
---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “*Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness*”.

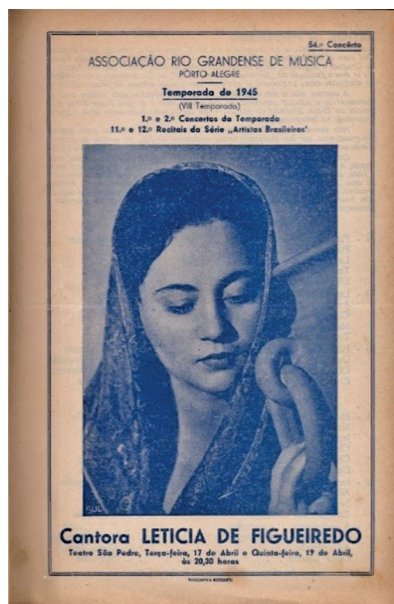
É com este imaginário que se lida: uma mulher será considerada transgressora ao assumir o domínio da própria sexualidade, do próprio corpo. Por isto a necessidade da contenção corporal, para marcar o pertencimento ao universo de distinção do trabalho intelectual e minimizar a transgressão já operada e em curso, agenciada por sua escolha artística.

É esta dualidade que será agenciada então nas fotografias, a confirmação ou negação destas representações da imagem no feminino.

Observo agora as imagens do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que não possui um contingente de imagens tão grande, em virtude das perdas e inundações que sofreu, mas do qual se pode analisar as fotografias impressas nos programas. Faço então a relação entre o programa, o repertório, as notas biográficas e a imagem.



Figuras 14 e 15: Matilde Arbuffo e Mariah Castex, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Figuras 16 e 17: Helena Figner e Leticia de Figueiredo, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Analisando então quatro cantoras da década de 1940: Matilde Arbuffo e Helena Figner, que apresentam o corpo coberto, sorriem mas desviam o olhar da câmera; Mariah Castex, cujo colo aparece na imagem, mas não sorri, referindo de outra forma o signo de contenção; e logo Leticia de Figueiredo, que baixa o olhar e o desvia da câmera sob o que parece ser um manto que cobre sua cabeça. A ausência do olhar, quando da (leve) presença do corpo ou do sorriso nas imagens, como uma forma de conter-se.

Observa-se assim uma regularidade em duas das imagens, e outro padrão nas outras, onde, no entanto, a imagem da cantora que também se vincula à identidade de compositora difere do modelo. Veremos. Na contracapa do programa de Leticia de Figueiredo, o breve resumo biográfico apresentado é muito importante para compreender a representação que se fazia da trajetória artística daquela cantora, “a cantora não se tem descuidado, também, de adquirir séria cultura

musical, dedicando-se a estudos superiores de composição, com o Dr. Jose Paulo Silva, catedrático da Escola Nacional de Música, e isto lhe dá uma base muito séria e grande autoridade na interpretação”.

Embora contida, a imagem chama a atenção no conjunto, e os dados referidos contribuem para compreender sua forma de representação, a maneira como ela gostaria de ser vista.

Esta identidade de compositora difere do modelo, como se a pertença ao universo de distinção da intelectualidade e da música de concerto, permitisse a escolha sobre como colocar-se, porque não estará mais lidando com o corpo como primeiro signo de identificação.

E esta intelectualidade agencia então escolhas de performance que podem ser transgressoras à costumeira contenção, de forma menos perigosa do que em outras atividades musicais mais identificadas com um padrão tradicional do feminino, conforme assinala Lucy Green.

Elementos desviantes do modelo podem ser observados também na fotografia da pianista e compositora argentina Lia Cimaglia Espinosa, que especializou-se em difundir o repertório argentino para piano. O programa apresenta diversas obras compostas por Lia, e as referências biográficas destacam sua atividade composicional, possivelmente abalizando sua atitude visual, onde, além da presença do colo, vemos um olhar que se volta diretamente para a câmera, vindo a partir de um rosto ligeiramente voltado para baixo e com muita incidência de luz.



Figura 18: programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa, do acervo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A imagem dela se sobressai na fotografia e ainda, com o queixo ligeiramente voltado para baixo e os olhos voltados para cima, traz justamente a referência que Warburg e Ginzburg citam sobre o olhar que acompanha o espectador de qualquer lugar de onde se contempla (Ginzburg, 2014).

Configura-se assim um elemento de força, um elemento de colocação da personalidade através do olhar.

Esta imagem é recorrente nos acervos das cidades de Pelotas e Porto Alegre, o que reforça também a ideia da fotografia como cartão de visita.



Figura 19: Lia Cimaglia Espinosa, do acervo da Universidade Federal de Pelotas.

Nesta outra imagem, já se observa uma outra construção: trata-se de uma fotografia autografada, de 1953, onde se observa a evocação de um imaginário de diva advindo do cinema, de um glamour hollywoodiano, com a aura de luz atrás da figura. A imagem traz a presença do meio sorriso e se observa que mesmo que ela não esteja olhando para a câmera, o foco do olhar é muito direcionado, dirigido para um lugar específico. O olhar, a escolha da roupa e da luz nos deixa observar como a sua personalidade se faz imprimir aqui, evidenciando o processo de construção de personagem e a construção de atitude do imaginário da diva.

## Considerações finais

Para encerrar, retomo a ideia de Cook sobre o desejo e a dualidade da proximidade, observando que a representação construída para a fotografia envolve uma dupla construção de personagem: mostrar e esconder, dar e negar, aproximar do público o universo da música de concerto e ao mesmo tempo distanciá-lo, marcando pertencimento deste repertório ao universo da distinção e da intelectualidade.



de, deixando claro que este não será facilmente acessível.

A forte presença do olhar ao longe remete ao imaginário romântico, ao distanciamento da realidade cotidiana do conceito do gênio, do dom, do conceito do intelectual que irá levar esta “verdadeira cultura” aos lugares onde realizará seu concerto.

A representação da mulher nas fotografias, por outro lado, precisa criar esta aura de distinção e de contenção corporal, porque é preciso que se marque este distanciamento do universo da música nos cabarês, e se reafirme a proximidade com o universo erudito, posto que, como observa McClary, todo corpo feminino em cena é visto como um corpo prostituído.

Estes elementos confluem para a ideia de uma escuta fora das margens, da invisibilização como forma de poder, buscando então trazer para o centro da análise documentos que não tem sido tradicionalmente utilizados no âmbito da musicologia, e, com eles, outros personagens: os intérpretes, e as mulheres.

Assim, busco trabalhar além da partitura, analisar os elementos que compõe a performance e as representações ao redor dela, juntamente com a musicologia, e as questões de gênero como construção, buscando um novo paradigma epistemológico.

A escuta pós colonial contemporânea irá colocar em questão justamente o cânone, não apenas de que música aprendemos a considerar como correta e que atores são importantes para o relato histórico, mas também que parâmetros e que documentos tem norteado o processo da produção do conhecimento em música.

Crítérios de seleção são aplicados então nos mais diversos níveis, agenciando elementos subjetivos na formação de um cânone musicológico, condicionados não apenas a escolhas individuais, mas a formas de poder exercidas de forma consciente ou não.

Este olhar condiciona não apenas que documentos foram conservados mas o próprio olhar de quem busca os acervos, já direcionado para considerar alguns materiais como dignos de estudo, e outros não.

Isto configura um olhar pré-determinado na relação com os acervos, buscando não o que ele tem, mas o que se considera que ele deveria ter.

Modificar o olhar, distanciar-se da aplicação direta do cânone faz com que a pesquisa possa ser ressignificada considerando que tudo o que existe no acervo é o que as pessoas daquele lugar escolheram guardar, e suas características fazem a importância da qual este se reveste.

Coloca-se então em questão o cânone herdado, tido como verdadeiro, racional e científico, portanto valorizado como objetivo e desprovido de subjetividade, e os modelos de análise advindos dele.

Considera-se então a construção do conhecimento em música através de uma epistemologia das ressignificações, permitindo observar e questionar a documentação tradicionalmente considerada como válida, convidando o fazer musicológico ao campo das escolhas criativas e tomadas de decisão.

Isto se justifica observando que o trabalho em musicologia não parte do nível neutro mas de um nível interpretativo; onde confluem e dialogam elementos construídos, lugares de poder e a constituição de subjetividade de quem analisa.

## Referências

CANO, Rúben López e OPAZO, Ursula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias e modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Barcelona: 2014.

COOK, Nicholas. The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Aldershot: Ashgate, p. 105-117, 1998.

\_\_\_\_\_. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Marcondes, 1977.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, p. 41-94, 2009.

\_\_\_\_\_. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

GOULART, Medianeira Pereira. *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria, 2010.

RODRIGUES, Claudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Porto Alegre: 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

MARKENDORF, Marcio. *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis: 18(2): 352, maio-agosto de 2010.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NOGUEIRA, I. (org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

\_\_\_\_\_. *Antônio Leal de Sá Pereira: um modernista em terras gaúchas*. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2005, pp. 1-8.

\_\_\_\_\_. MICHELON, Francisca, SILVEIRA JR, Yimi Walter Premazzi. *Música, memória e sociedade ao sul*. Pelotas: Editora da UFPel, 2010.

\_\_\_\_\_. GERLING, Cristina. *Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930)*. Anais do XXI Congresso da ANPPOM, 2011.

\_\_\_\_\_. SILVEIRA, Jonas Klug. *Reflexões interdisciplinares a partir de "A Arte do Canto", manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu*. Opus, Porto Alegre: v. 17, n. 1, p. 9-38, jun. 2011.

\_\_\_\_\_. FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas*. Série Pesquisa em Música no Brasil. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta na música popular do Brasil. In: ULHOA, Martha. *Música Popular na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

VALENTE, Heloísa. Madonna, madonnas e prime-donne: da diva assoluta às divas pop. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; GUIMARÃES, Luciano.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira; PAIERO, Denise. *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 2007.